

EST/OUEST
EAST/WEST

005946

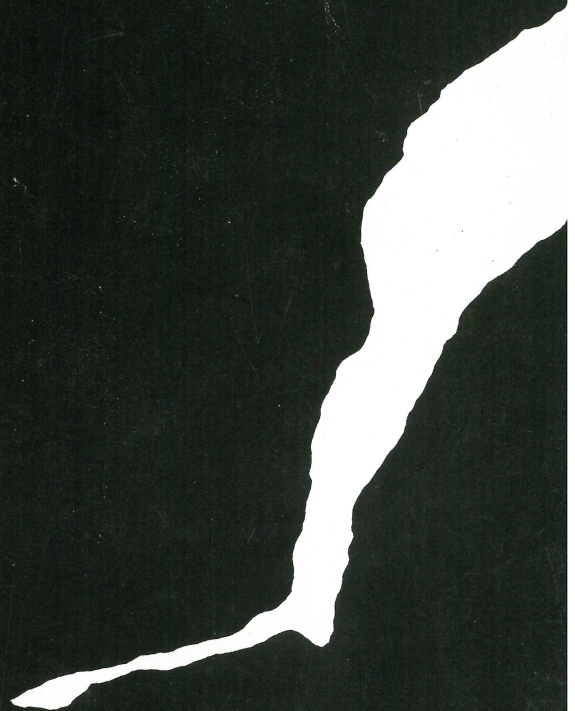
Kamloops Art Gallery

6 of 6

~~6934310~~

71347108

EXPLORATION



**CENTRE D'EXPOSITION DU
VIEUX PALAIS**

**11 MARS AU 22 AVRIL 1990
MARCH 11TH TO APRIL 22TH,
1990**

EXPLORATION

UNIVERSITY COLLEGE OF THE CARIBOO LIBRARY
BOX 3010, KAMLOOPS, B.C.
V2C 5N3

**KAMLOOPS ART GALLERY
11 OCTOBRE AU 25 NOVEMBRE
1990
OCTOBER 11TH TO NOVEMBER
25TH, 1990**

À l'est comme à l'ouest, les jeunes créateurs explorent avec dynamisme le langage plastique. Ils nous révèlent leurs préoccupations. La diversité de leur approche nous intrigue, nous séduit.

Toutes ces tendances méritent d'être soutenues, considérées sérieusement et c'est pourquoi le Centre d'exposition du Vieux Palais accorde tant d'importance à cet événement. Une telle formule d'échange permet aux artistes d'être confrontés au creuset nord-américain, de Saint-Jérôme, Québec, à Kamloops, Colombie-Britannique.

Au Centre d'exposition du Vieux Palais, le cadre se prête magnifiquement à cette rencontre: de vastes salles, modernes et bien équipées sont abritées dans un vieil édifice de pierre, l'ancien Palais de justice de Saint-Jérôme. La dualité de l'ancien et du moderne fournit un théâtre à la hauteur des oeuvres poignantes de ces jeunes artistes.

À nous maintenant de nous placer au diapason des visions étonnamment pénétrantes des créateurs de la relève et d'explorer avec eux un univers de sensibilité.

Mariane Grenier
directrice générale
Centre d'exposition
du Vieux Palais



From east to west, young artists are expressing a lively creativity and breaking new ground in the art world. Their preoccupations are revealed in their work, the wide range of their approaches is intriguing, seductive.

All of these different directions need to be developed, taken seriously and this is why the Centre d'exposition du Vieux Palais exhibition center gives importance to the support of this event. This formula creates a forum where the artists from Saint-Jérôme, Québec and Kamloops, British Columbia can exchange ideas, interpretations of their diverse realities.

The Centre d'exposition du Vieux Palais lends itself superbly to this encounter: large, modern, well-equipped halls are sheathed in an old stone building, the old Saint-Jérôme court house. The mix of old and new creates a suitable setting to show the significant work of these young artists.

It is now up to us to set our sights on the extraordinarily, penetrating work of these up and coming artists and to explore with them a realm of sensitivities.

Mariane Grenier
directrice générale
Centre d'exposition
du Vieux Palais

AVANT-PROPOS INTRODUCTION

The success of any exhibition comes as a direct result of the collaboration between many people. I would sincerely like to thank Andrée Matte, who initiated the organization of this exhibition, the Province of Quebec for their vision and insight in recognizing the importance of such an exchange and funding the project, the Canadian Museums Association for their financial support in the research and development and Cultural Services Branch, Ministry of Municipal Affairs, Recreation and Culture.

I would like to thank the five artists who, after a lengthy adjudication process, gave of their time and energy in helping research and organize their work, and participating in the documentation. To Darlene Kalynka, Donald Lawrence, Jim Logan, Bernie Vander Wal and Harvey Volaine my heart felt appreciation.

Through the Department of Communications, Museums Assistance Programme, the Kamloops Art Gallery received financial support to hire a Curatorial Intern. Lynn Beavis has been instrumental in the organization, selection and documentation of this exhibition. Her very thoughtful curatorial texts have been prepared with great care and have taken a good deal of time. I would also like to thank Dominic Hardy for his sensitive and thorough translation of the texts.

Members of the staff of the Kamloops Art Gallery, Shelley Whittaker, Beryl Lowe, and Velma McColl played an important role in the organization of this exhibition and are very much appreciated for their hard work and dedication.

Finally I would like to thank the following companies for their support of "Exploration" from the series "A Contemporary Vision":

CFJC-TV
Kamloops Daily News
Pollard Banknote (B.C.)

Price Waterhouse
Trans Mountain Pipeline Co.

Jann L.M. Bailly
directrice/conservatrice
Kamloops Art Gallery



Le succès de toute exposition dépend d'une étroite collaboration entre plusieurs individus.

Ma reconnaissance la plus vive va tout d'abord à Andrée Matte qui a amorcé l'organisation de cette exposition, ensuite à la province de Québec, qui a reconnu l'importance de cet échange et en a assuré le financement, puis à l'association des musées du Canada pour leur appui à la recherche et au développement. Je voudrais aussi signaler le soutien du département des services culturels, relevant du ministère des Affaires municipales, loisir et culture.

Je tiens également à remercier les cinq artistes, impliqués dans la recherche, l'organisation et la documentation effectuées par rapport à leurs œuvres. Darlene Kalynka, Donald Lawrence, Jim Logan, Bernie Vander Wal et Harvey Volaine, je vous remercie de tout mon cœur.

Grâce au programme de subventions accordées aux musées par le département des communications, il a été possible d'embaucher une conservatrice stagiaire à la Kamloops Art Gallery. L'apport de Lynn Beavis dans sa participation à l'ensemble de la sélection des œuvres, leur organisation et leur documentation a été de première importance pour l'exposition. Préparés méticuleusement, ses textes démontrent une démarche critique rigoureuse. Je voudrais également remercier Dominic Hardy pour la version française, traduite de façon consciencieuse et approfondie.

Shelley Whitaker, Beryl Lowe et Velma McColl, tous membres du personnel de la Kamloops Art Gallery, ont travaillé avec dévouement à la réalisation de cette exposition. Je leur suis très reconnaissante.

En dernier lieu, il faut souligner que l'exposition «Exploration», de la série «Une vision contemporaine» n'aurait pu être organisée sans l'appui des compagnies suivantes:

CFJC-TV
Kamloops Daily News
Pollard Banknote (B.-C.)

Price Waterhouse
Trans Mountain Pipeline Co.

Jann L.M. Bailly
directrice/conservatrice
Kamloops Art Gallery

LES ARTISTES

Dany
du Pont

Darlene
Kalyuka

Robert
Lachance

Donald
Lawrence

Jim
Logan

Josée
Pellerin

Suzanne
Roux

Temps

Bernie
Vander Wal

Harvey
Volaine

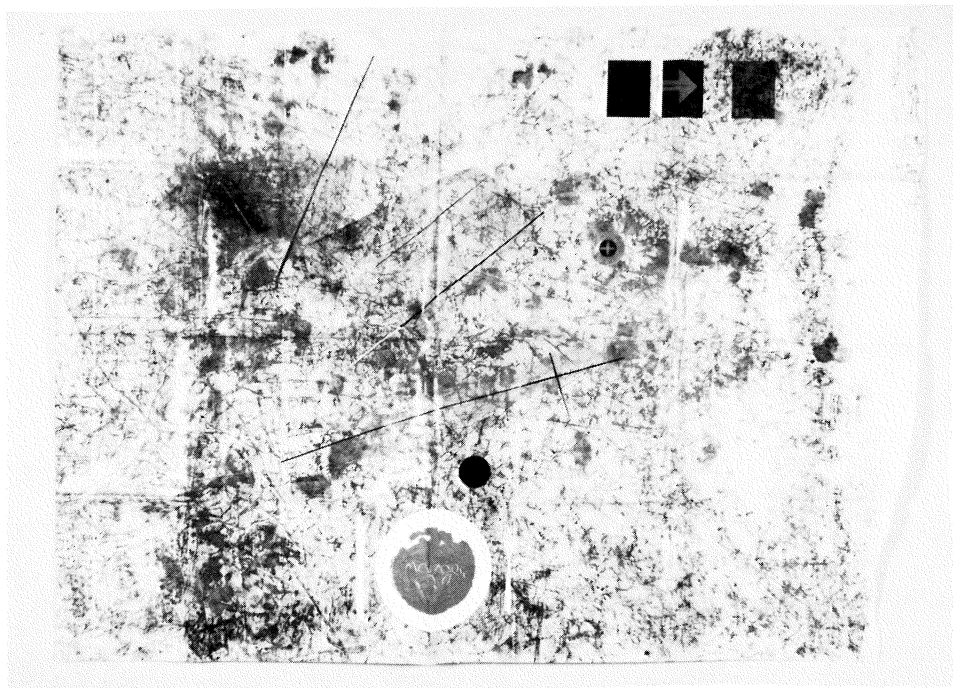
DANY DU PONT

■ Ceci n'est pas une table mais un questionnement sur la réalité intrinsèque de la table, et Dany du Pont porte son interrogation sur sa représentation existentielle. Par l'empreinte de l'objet, il questionne l'usure et la vie tumultueuse de ces dessus de table. Le papier devient le reflet d'un quotidien propre à chacun, quotidien qui individualise chacune des tables. Sur le papier plié, froissé, moulé, s'établit une symbolique mettant en confrontation la fragilité éphémère du papier à celle de notre environnement; mappemonde, cible, flèche, crochet arrêtent le regard du spectateur.

Finish
1988
techniques mixtes
mixed media
122 x 182 x 122 cm



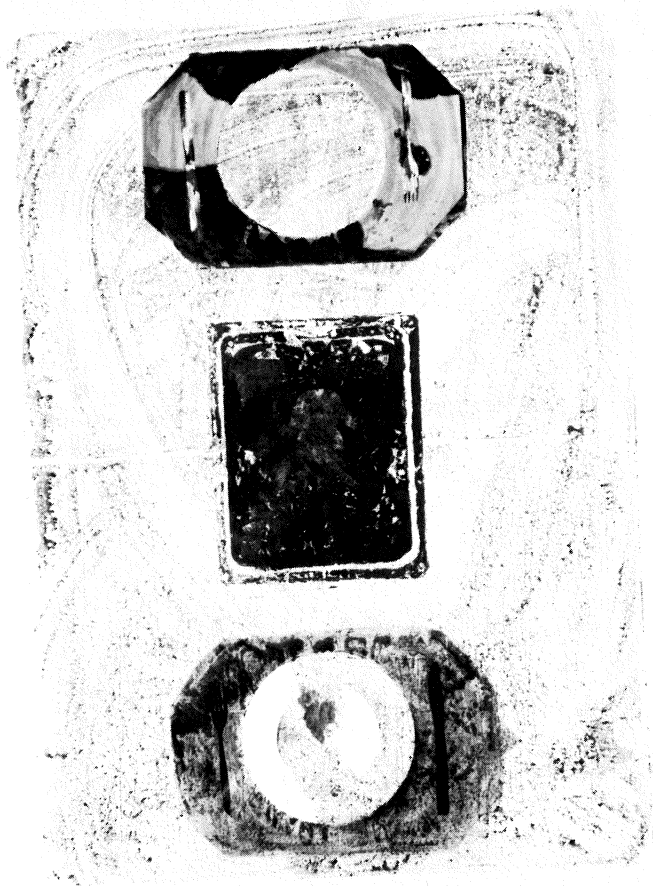
Finish
1988
techniques mixtes
mixed media
122 x 182 cm



L'apparition d'assiettes, d'ustensiles, de napperons sur deux des grands papiers soutient une figuration de l'objet dans son essence même. Ces objets enduits de peinture et moulés dans le papier préfigurent de leur existence dans un temps et un lieu choisis par l'artiste. L'installation «Finish» propose en plus de la mappemonde-nappe, des fragments d'une chaise et d'un coin de table, comme pour marquer l'objet d'une réflexion sur l'organisation spatiale d'un lieu à conquérir.

Dany du Pont interroge la figuration. Par de multiples analyses, il cherche l'appréhension profonde de l'image sur l'existence. Dany du Pont nous dit: «Rien dans ces représentations ne se veut, à un sens clair, fini, mais plutôt laissé en cours d'exécution.»

Toujours en recherche, l'artiste ne statue pas une réalité mais persiste dans une quête de l'infini.



Eat
1989
acrylique sur papier
acrylic on paper
150 x 122 cm

■ This is not a table, but it is about the intrinsic reality of the table, and Dany du Pont probes its existential representation. By printing the object, he looks at the uses of and the activities around the table top. The paper reflects the daily life individual to each table. The folded crushed, molded paper establish as symbols of fragility, their confrontation with those of our environment — world, map, target, arrow, hook — underline the ephemeral qualities of both.

The use of dishes, cutlery and table mats in two of the large paperworks keeps in mind the uses of the object. These utensils covered with paint and molded in the paper indicate uses and situations chosen by the artist.

In the installation "Finish" the use of the world map tablecloth as well as pieces of chair and a corner of a table suggest thoughts of a territory to be conquered.

Dany du Pont deals with figuration. He searches for the implications of image and existence. He feels that these works are fleeting representations of images, finished and abandoned.

Always searching, this artist is not content to reveal reality, but explores the infinite.

DARLENE KALYNKA

Time, earth, culture, and ritual all have different meanings as they exist (or cease to exist) across the span of history. Darlene Kalynka's artwork is centred on these themes which are articulated through the use of emblems drawn from pre-Christian cultures. Attracted by the mystery which is an inherent part of vanished and largely undocumented civilizations, her prints have a quiet depth which echoes the silence of time.

Darlene Kalynka's work functions as a unified body, with an elaborately wrought gold torque acting as a recurring motif in the prints of "The Ring Series". A torque was a metal ring worn around the neck, which functioned equally as protection in battle, as jewellery, and as a mark of caste, depending on the metal from which it was made. The particular torque she depicts in many of her prints is a piece she discovered in a book about ancient Scandinavian culture. Unearthed in an archaeological excavation, it dates back to about 500 B.C. and is believed to have been worn by a sacrificial victim cast a the peat bog to honour the Mother Goddess, Nerthus.

Raised on a farm in central-Saskatchewan, Kalynka developed a sense of the earth's mystery and timelessness from the arrowheads and other objects her father would find in the ground. The texture of the Prairie soil comes through in the soft, silty quality of her backgrounds, and the extreme shallowness of the background space recalls the flatlands of the Canadian Prairies. The sensuality of these images is as subtly haunting as the cultural mysteries she is intent on exploring.

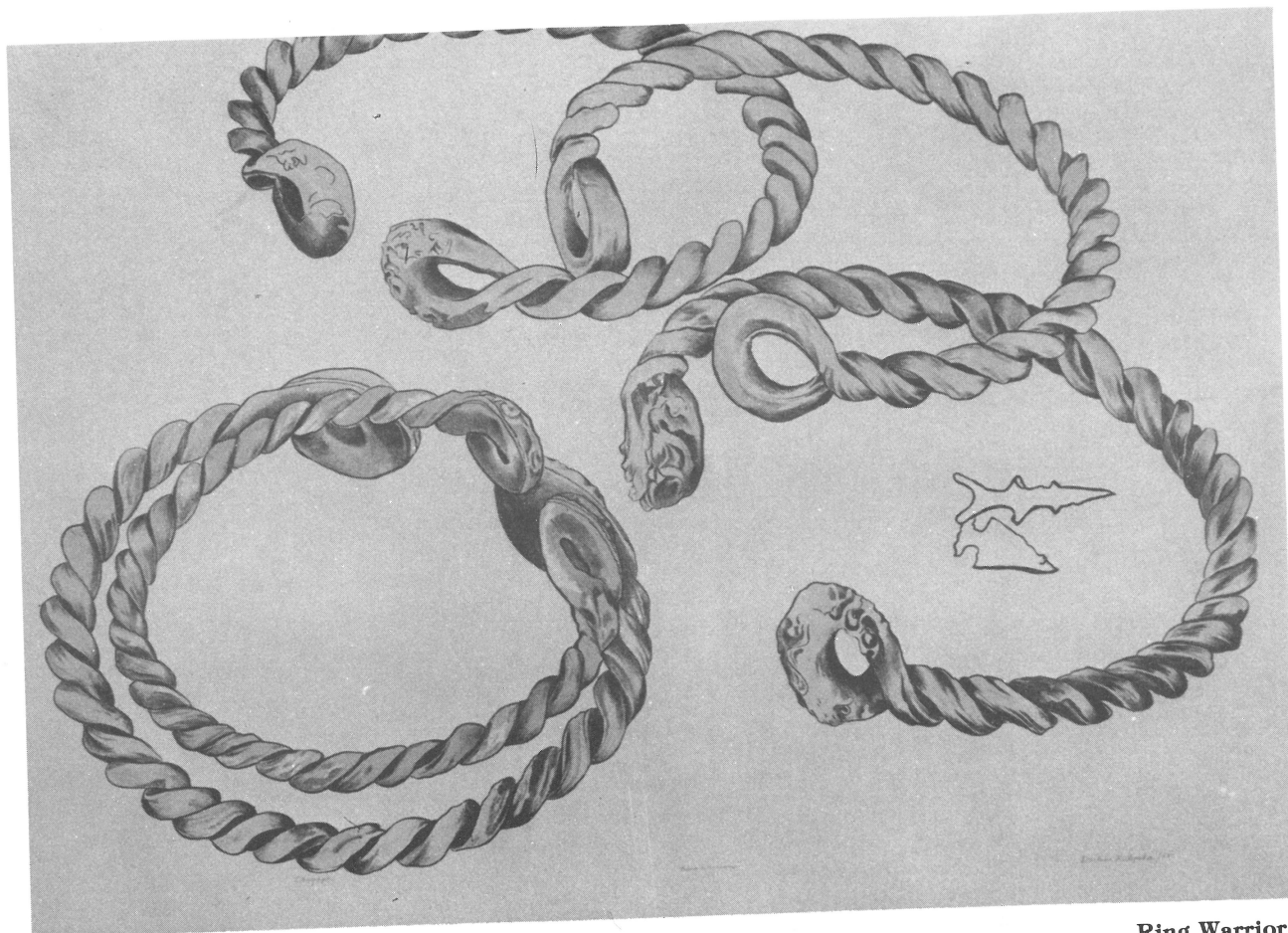
Other images adopted by the artist include Mayan symbols, pyramids, celtic torques and natural objects cast in oblique, shamanistic configurations. The dearth of information concerning such symbols allows the artist's imagination to fill them with new meaning. Ritual is an intriguing concept for the artist as it represents something which had, in its beginning, a familiar, commonly understood meaning but which, through time, becomes abstract, universal, and shrouded in obscurity.

The element of time often enters Kalynka's work in the guise of a sundial or in a Stonehenge-like structure, both of which were conceived by man to track the passing of time. This passage of time and the ring are complimentary notions, as the circle is as a symbol of both the cycle of life and the godhead, concepts which were integral to life in ancient cultures. Life, death and rebirth, the changing seasons, the movement of the stars across the night sky, the rising and setting of the sun are all linked in ancient mythology and spirituality to the omnipotence of the reigning deity and the course of life on earth.

Kalynka's interest in the earth is not that of an environmentalist, but is to linked ideas about to the continuity of life and the spiritual survival of humanity. The simple eloquence and the technical perfection of her images speak of dignity and faith in the essential nature of mankind.

En passant au tamis de l'histoire, le temps, la terre, la culture et les rituels ont revêtu des significations diverses dont certaines ont complètement disparu. Elles forment un thème dans l'oeuvre de Darlene Kalynka à travers la présence d'emblèmes tirés de cultures pré-chrétiennes. Le mystère inspiré par les civilisations vaincues, souvent perdues dans le passé, donne aux estampes de Kalynka une tranquillité profonde qui reflète le silence du temps.

L'oeuvre de Darlene Kalynka s'articule comme un ensemble. «The Ring Series» («La série de l'anneau») s'unifie au moyen d'une torque dorée très détaillée qui réparaît comme motif dans chacune des estampes. Par torque, on entend l'anneau métallique qui se portait autour du cou et qui pouvait également, selon le métal choisi pour sa fabrication, protéger en temps de guerre, se porter comme bijou ou encore comme symbole de caste. La torque qui paraît dans cette exposition est tirée d'un recueil de culture antique scandinave. Mise à jour lors d'une fouille archéologique, elle date d'environ 500 ans avant J.-C. et aurait été portée par une victime jetée dans une tourbière en l'honneur de la déesse-mère, Nerthus.



Ring Warriors

1988

lithographie

lithograph

57 x 81,5 cm

Kalynka a passé son enfance dans une ferme du centre de la Saskatchewan. À partir des pointes de flèche et autres objets retrouvés par son père dans le sol, elle développa une notion du mystère et de l'éternité de la terre. D'ailleurs, le sol et l'étendue plate de la Prairie canadienne ont donné à ses arrières-plan leur qualité douce et ensablée ainsi que l'absence de profondeur. La hantise subtile de ces images relève de leur sensualité autant que des mystères culturels que veut connaître Kalynka.

L'artiste interprète des symboles mayas, celtes, des formes pyramidales, ainsi que d'autres objets naturels placés de façon

oblique référant au chamanisme. Le peu d'information qui nous parvient à propos de ces symboles permet à l'artiste de leur imaginer une nouvelle signification. L'artiste s'intéresse au rituel parce qu'on y retrouve un système qui avait à son origine un sens bien défini et compris, mais qui, avec l'histoire, devient de plus en plus abstrait, de plus en plus universel, avant de se dissiper dans l'obscurité.

L'homme, qui a toujours voulu régler le temps, a conçu le cadran solaire et le dolmen; Kalynka s'en sert pour représenter la fuite du temps. Cette fuite et l'anneau se complètent l'un et l'autre dans sa symbolique, car le cercle représente les cycles de

la vie et de la divinité qui sont fondamentaux à la vie dans la culture ancienne. La vie, la mort, la renaissance, le changement des saisons, la trajectoire des étoiles au sein de la nuit, le lever et le coucher du soleil sont tous liés à la toute-puissance divine et aux rythmes terrestres dans la mythologie et la spiritualité des anciens.

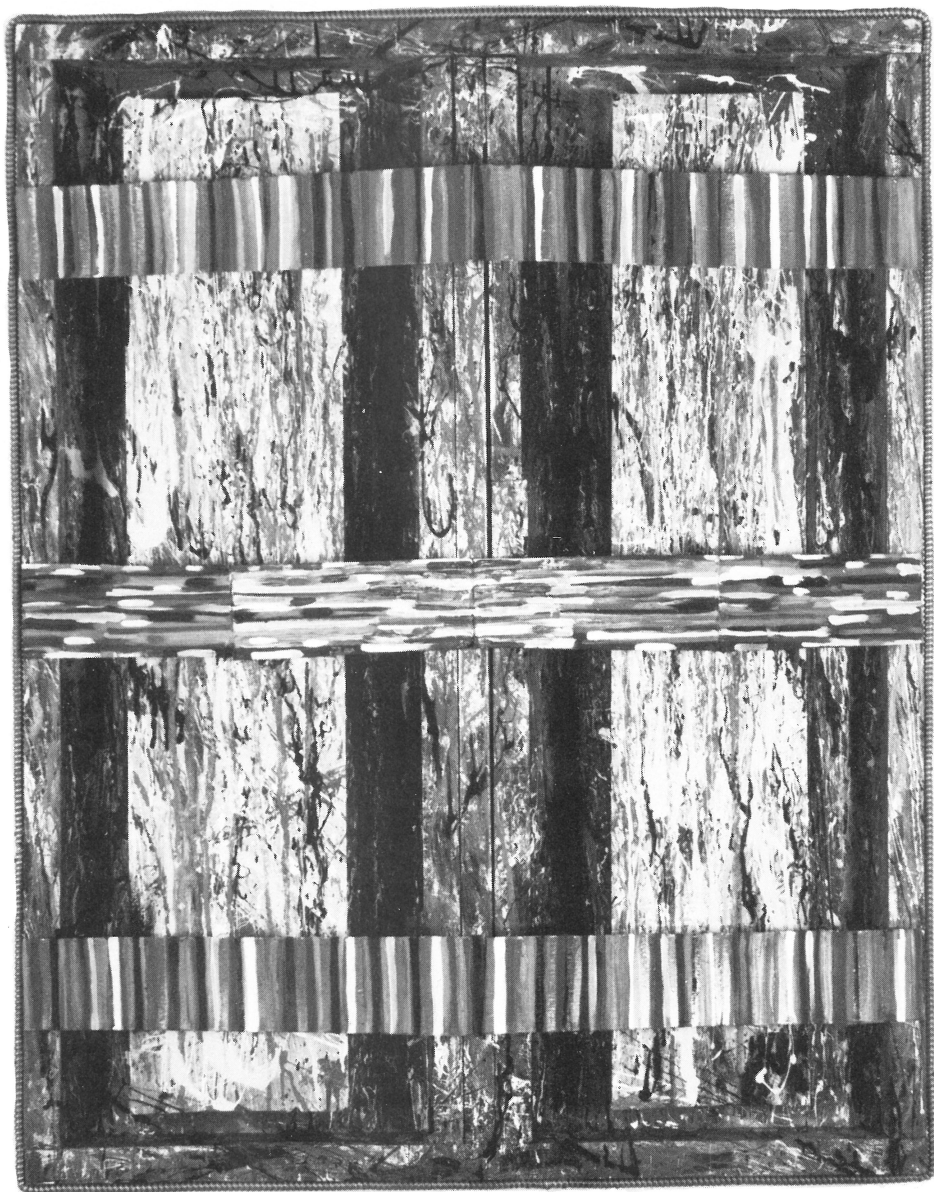
Si Kalynka s'intéresse à la planète, elle se soucie davantage de la survivance de la spiritualité humaine et de la continuité de la vie que de la cause environnementale. Ses images sont d'une simple éloquence et d'un perfectionnement technique tels qu'ils décrivent la dignité et la foi qui sont le point de départ de l'humanité.

ROBERT LACHANCE

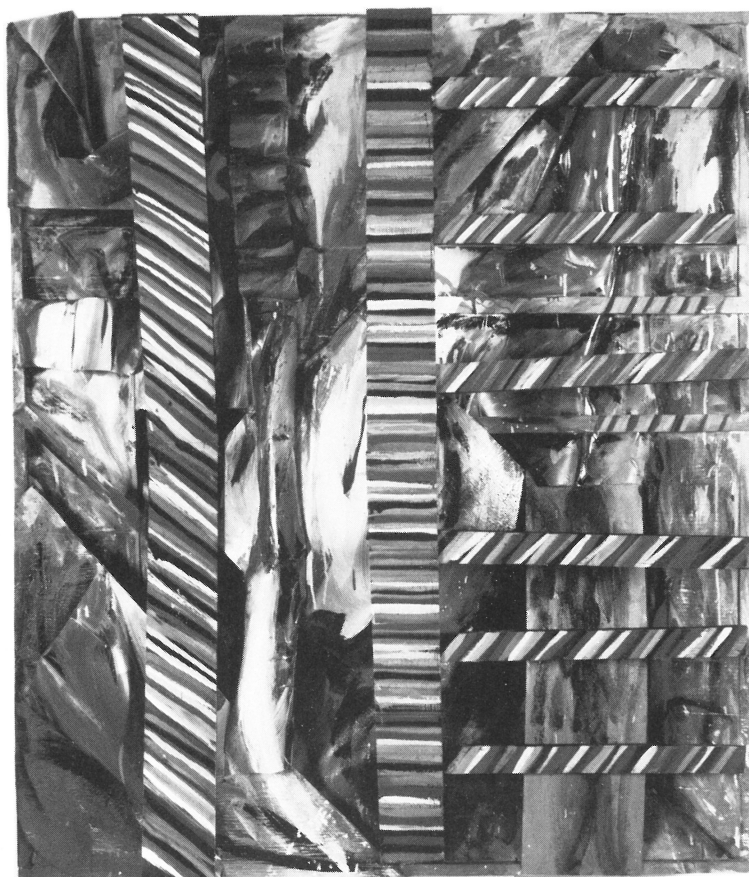
■ Quand on discute d'art avec Robert Lachance, il y a de la passion dans ses yeux; passion de créer, passion de peindre. Toute cette frénésie s'accroche à son oeuvre d'une toile à l'autre. Elle s'affirme énergiquement dans tous les éléments de composition. Robert Lachance construit sa peinture; il empile acier, bois, ciment dans des reliefs entortillés mais harmonieux. Des matériaux de rebut utilisés, surgissent des textures à redéfinir, à repeindre, à réinventer. Robert Lachance réorganise ces éléments primaires en les violentant ou en les caressant d'un geste fluide. Il équilibre les masses, harmonise les couleurs. Toute son expérience sélective est mue par une spontanéité créatrice.

La recherche de Robert Lachance origine de la rencontre informelle avec l'oeuvre de l'artiste américain Frank Stella, investigateur de longs entrelacements en relief. Les oeuvres de Paul-Emile Borduas et de Jean-Paul Riopelle, artistes québécois, ont provoqué chez Lachance cette folie de la couleur et des grands contrastes. Artiste autodidacte, il s'instruit, visite des expositions, consulte des livres d'art, voyage à New-York.

Pour Robert Lachance, peindre est sa façon de vivre et d'entrer en contact avec autrui. Sa peinture communique avec émotion son état d'âme. Mi-agressif, mi-amusant, son art interagit sur sa création en devenir. L'oeuvre, construction en équilibre, se déséquilibre en couleurs. Les lignes optiques alternent sur des masses de rouge, de jaune et de bleu. Tout s'embrouille, tout s'harmonise. Tel est l'oeuvre de Robert Lachance.



Sans titre
1989
acrylique sur bois
acrylic on wood
140 x 112 cm

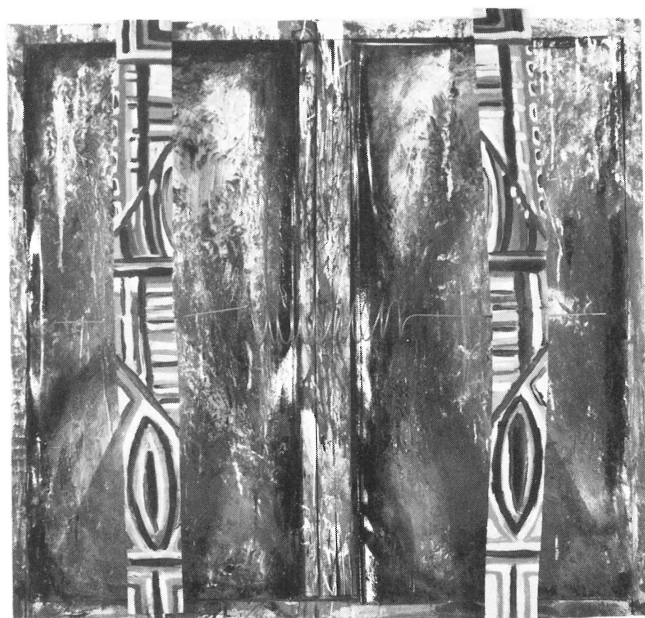


Sans titre
1989
acrylique sur bois et plastique
acrylic on wood and plastic
135 x 117 cm

Robert Lachance is a man of passion, there is passion in his eyes, passion to create, to paint. It is felt in each canvas, in all the elements of composition. Robert Lachance builds his paintings by piling steel, wood, cement in a harmonious tangle. From these refuse materials come new textures to redefine, to repaint, to re-invent. Robert Lachance takes these primal elements and either assaults them or caresses them with a fluid gesture balancing mass, harmonising colour. His artistic selection springs from his creative spontaneity.

Robert Lachance's pursuit stems from an informal meeting with the work of American artist Frank Stella particularly his long intertwining reliefs. The works of Quebec artists Paul-Emile Borduas and Jean-Paul Riopelle were the inspiration for his enthusiastic use of colour and contrast. Lachance is self-taught from books, exhibits, trips to New York.

For Robert Lachance, painting is his way of life, of experiencing others. His work relays his emotional state of being. Half aggressive, half amusing, balanced construction, imbalanced colour, what is tangled finds harmony.



Sans titre
1989
acrylique sur bois et métal
acrylic on wood and metal
122 x 132 cm

DONALD LAWRENCE

The reconstruction of logical space in the guise of traditional, illusionistic representation is Donald Lawrence's primary concern. He experiments with perspectival and perceptual devices and reshapes them in an attempt to alter the viewer's awareness of his or her environment. Lawrence takes a scientific approach to the problem of perception; deconstructing the visual process to examine the various parts, he reassembles them according to new principles in an attempt to create a different effect. A further tension between chaos and order is created by Lawrence's juxtaposition between the apparent randomness of some of the elements in his work and the viewer's recognition that every element is carefully contrived.

Technically Lawrence's work is meticulous; his draughtsmanship is superb, his spacial rendering is precise, and the objects he builds are manufactured with care. This technical virtuosity is perfectly suited to his interest in Dutch illusionist art of the 17th century in which the masters of 'trompe l'oeil' (literally, 'trick the eye') created brilliant three-dimensional illusions on two-dimensional surfaces. The exploration of the tension between real and illusory space and the personal scale of these works is what particularly attracts the artist to this genre.

A portion of his work is composed of small scale constructions based on 17th century "perspective boxes". Few of these boxes are extant, and therefore knowledge of this artform is to be gained primarily through historical writings. The one on which Lawrence has based his work is in the National Gallery of London. Samuel Van Hoogstraaten constructed a box in which the interior was painted on five of the six sides, the sixth being replaced with a translucent panel to allow light to enter and illuminate the scene. This piece has two peepholes which allow a view into a 17th century Dutch domestic interior, similar to those painted by Pieter de Hooch. From one side of the box the viewer seems to look across a room and down a corridor, from the other side the opposite view is presented.

Drawing on 20th century art movements, Lawrence has been able to extend and change the ideas inherent in these works. The Cubist tradition has had an irrevocable influence in that it has become virtually impossible to consider a pictorial depiction of real space in terms of Renaissance single-point perspective. The Cubist concept of multiplicity in viewpoint acknowledges differences in time and space, but by being restricted to the two-dimensional format (of painting) this notion is also defeated.

Lawrence works with the dichotomy between painted three-dimensionality and the two-dimensional surface, and has extended the notion by allowing the illusion to work from more than one perspective. The exploration of illusionism itself thus becomes at least part of the content of the work, but in several of his pieces he attempts to explore our ability to accept the illusion while having it denied to us. He has done this by drawing from scenes within his home and studio, creating realistic vignettes, while removing the elements essential to a convincing illusion, such as colour and modelling.

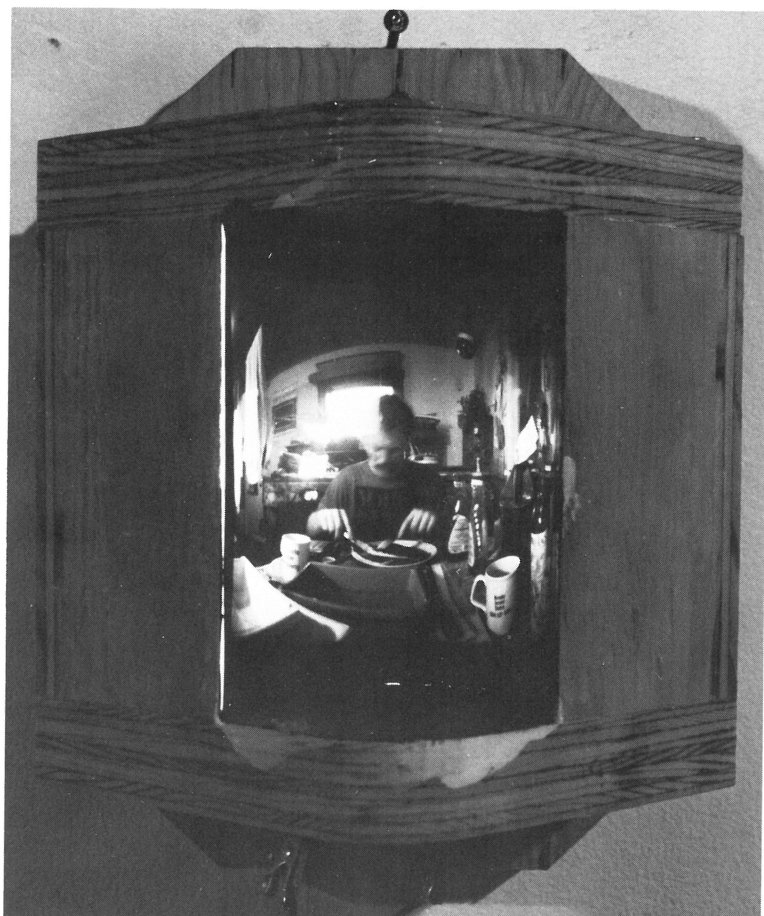
His large assemblage pieces play with these same concepts, but in another way. The installation piece in this show is drawn from Manet's "Dejeuner sur l'herbe". In its original form this was the background of the painting. Lawrence conceived the piece as a portable backdrop in front of which a tableau vivant was staged. Lawrence donned the canvas as a large garment, which folded and unfolded as required. Again he has disrupted the logical understanding of the original work as a two-dimensional representation of a three-dimensional scene, by transposing it back into three-dimensionality. This dichotomy would be reemphasised when the backdrop was unfurled and the costumed figures would take their place in front of it.

Lawrence's work has intellectual entertainment value as it plays with our precepts concerning space and form, toying with our willingness to accept illusion as fact. Lawrence does not deny the personal foundation of his work, but acknowledges it as an exploration of his own thought processes, from which he hopes the

viewer will gather the same understanding he has acquired. He finds it easier to work in multiples, and will often create several related pieces, linking them by recurring devices, making them function as a continuous work. His aim in exploring the nature of space is to make the viewer more aware of his or her own environment and his use of personal, domestic scenes is intended to remove the notion that art is prestigious and separate from daily life.

Donald Lawrence s'intéresse en premier lieu à la reconstruction de l'espace logique sous l'aspect d'une représentation illusionniste traditionnelle. La perspective et la perception sont les sujets d'un façonnement expérimental qui vise à modifier nos idées sur l'environnement. Au problème de la perception, Lawrence propose une démarche scientifique: «déconstruire» le processus visuel, passer à l'examen de ses parties constituantes pour arriver à une éventuelle reconstruction, selon des principes nouveaux, et donc à la création d'effets nouveaux. Conscients du hasard dans l'oeuvre de Lawrence, nous reconnaissons néanmoins son choix délibéré faisant jaillir la tension supplémentaire qui existe entre l'ordre et le chaos.

L'oeuvre de Lawrence est marqué d'une technique méticuleuse; son dessin est superbe, et son rendement spatial, précis; ses objets sont fabriqués avec soin. Cette virtuosité technique s'accorde parfaitement à son goût pour l'art hollandais du XVII^e siècle alors que l'artiste, spécialiste en trompe-l'oeil, recherchait l'illusion des trois dimensions sur une surface à deux dimensions. Lawrence est attiré par ce genre de peinture, surtout parce qu'elle lui permet d'explorer la tension entre l'espace réel et l'espace illusoire.



Panoramic Interiors
1989
techniques mixtes
mixed media
22 x 14 x 16 cm

Lawrence construit donc une partie de son oeuvre à la petite échelle des «boîtes à perspective» du XVII^e siècle, dont quelques-unes seulement sont existantes de nos jours, et dont nous faisons l'étude surtout à partir de textes historiques. Lawrence entame sa démarche à partir d'une boîte qui se trouve à la National Gallery de Londres. Samuel Van Hoogstraaten avait construit une boîte dans laquelle l'intérieur fut peint sur cinq des six côtés, le sixième servant de panneau diaphane par lequel pénétrait la lumière pour éclairer la scène. Deux ouvertures nous permettent un regard sur un intérieur hollandais domestique du XVII^e siècle peint

à la façon de Pieter de Hooch. D'un côté de la boîte, le spectateur croit voir à travers une salle et le long d'un couloir; de l'autre côté c'est le contraire.

Les idées énoncées dans l'oeuvre de Lawrence sont élargies et modifiées grâce aux courants artistiques du XX^e siècle. Dans un sens, la tradition du cubisme exerce une influence irrévocable: il nous est aujourd'hui presque impossible de concevoir une représentation picturale de l'espace réel, dans les normes de la perspective à point unique que nous a donné la Renaissance. Le cubisme par sa multiplicité de points de vue repose sur les écarts spa-

tiaux et temporels qui sont la condition même de notre perception: or, la restriction à deux dimensions de la peinture empêche la réussite de cette proposition.

Lawrence se livre donc à la dichotomie entre les deux dimensions de la peinture et les trois dimensions du sujet. Il pousse plus loin en faisant fonctionner son artifice illusionniste à travers plusieurs perspectives. Son enquête sur l'illusionnisme devient elle-même une partie de son sujet dont le sens se précise en portant le regard sur notre volonté de croire à une illusion tout en étant témoins de sa négation. Il crée des vignettes réalistes, tirées de sa vie domestique et de son studio, tout en supprimant le coloris et le modelage essentiels à l'illusion convaincante.

Ses grands assemblages font un jeu de ces mêmes concepts d'une manière différente. L'installation présentée dans cette exposition-ci est basée sur le «Déjeuner sur l'herbe» de Manet; à l'origine elle en recréait uniquement l'arrière-plan. En effet Lawrence voulait que l'oeuvre soit un fond de scène mobile devant lequel on ferait jouer un tableau vivant. L'artiste porterait lui-même la toile, à la façon d'un grand vêtement, qu'il pourrait plier ou déplier selon le besoin. De nouveau c'est la tentative d'une dislocation; là où nous acceptons la transposition en deux dimensions d'une réalité tridimensionnelle, Lawrence retranspose l'espace en trois dimensions. La dichotomie est soulignée lorsque se placent devant le fond de scène les personnages de la toile, en costume.

L'oeuvre de Lawrence nous offre un certain divertissement intellectuel en jouant avec nos idées sur la forme et l'espace ainsi que notre volonté de croire à la vérité d'une illusion. Il ne cache pas un certain élément autobiographique mais s'en sert pour éclairer son propre processus mental dans l'espoir d'une compréhension semblable chez le spectateur. Il lui est facile de travailler en multiples et il crée souvent des groupes d'objets qu'il lie grâce à la répétition de motifs. En s'interrogeant sur la nature de l'espace même, il a pour but de nous rendre davantage conscients de notre environnement; et son recours à des sujets domestiques et personnels nous indique que l'art est une activité ni privilégiée, ni séparée de la vie quotidienne.

JIM LOGAN

Non-native Canadians hold a lot of preconceptions about native people. Some of these are romantic, based on 19th century philosophies about "the Noble Savage", many more are based on ignorance and intolerance. As a Metis Jim Logan is an artist who grew up somewhere between native society and the "mainstream" culture. As an art student, and later, as a missionary in the Yukon Logan came into contact with a part of his heritage which he had never fully explored. Exposure to the problems experienced by the people he met in the North led Jim Logan to express his concerns visually.

Primarily, native culture is understood in this country only insofar as we know it through traditional Canadian history texts (from the European viewpoint) and through the pre-reserve era artifacts carefully preserved and interpreted by museums. Contemporary history, as lived by status and non-status Indians, as well as the Metis, goes largely unrecorded except in instances where native culture comes into conflict with civil authority. Issues which concern people of native heritage are often in opposition to the interests of "property", big business, and government. For this reason we tend to murmur sympathetically (in keeping with trendy political stances), or to dismiss the importance of such issues, believing steadfastly in the abilities of paternalistic government bodies to solve the problem with a minimum amount of inconvenience.

Since moving back south to Kamloops, Logan has been made more aware of how uninformed mainstream society is and has felt the need to change his focus from scenes of daily life in a Yukon village to more politically vocal artwork. He recognizes the behaviour upon which many stereotypes are based, but instead of condemning or patronising he offers the viewer an honest, open view into the life situations of these people. His work does not shout terms of defiance or make an attack on white society, but is concerned with the idea of educating in order to bridge the gap of ignorance and anger which divides the two cultures.



Mr Powwow Man
1989
acrylique sur toile
acrylic on canvas
107 x 91 cm

In his most recent works a single field of colour in the background forces his figures into a claustrophobic space at the front of the picture plane. He applies his paint in flat planes of colour, and encases them in heavy outlines. Non-native Canadians tend to think of "Indians" as a generic race of people, and to associate the Plains Culture most readily with this concept. For this reason he occasionally pla-

ces motifs drawn from the art of Plains Indians in the background of his work to represent universality, rather than a specific locality. Often his work will be marked with drips of paint, and will have added elements such as beading, as well as a text which supports the image. Logan works very much within the Western tradition of art, citing painters such as Matisse, Van Gogh and Munch as being in-

fluent in style, as well as contemporary artists of native heritage, such as Jane Ash Poitras and Joan Cardinal Schubert.

The simultaneous attempt to assimilate Native people into mainstream culture, and the ghettoization of Status Indians on reserves lies at the root of many of the problems faced by Canada's First Nations. Until very recently all native people were forced to send their children to Missionary Schools, where they remained all year learning how to behave in order to fit into "Canadian" society, and unlearning their own cultures. The appalling treatment these children were subjected to, including racism and physical abuse, taught them both self-loathing and hatred for white society. Several generations of children were raised without parental role-models and without knowledge of their own language and cultural traditions. The violent legacy these children took back to the reserve was the basis upon which white society has formed many of its stereotypes concerning Native people. As political activism increases, individuals are demanding their human rights and bands are trying to find solutions to their own problems based on traditional values and systems of self-government. It is precisely these issues which are at the heart of Jim Logan's artwork, and it is this search for human dignity and cultural pride which he wishes us to focus on.

Le malentendu règne chez les Canadiens non-autochtones quand il s'agit de penser à leurs concitoyens autochtones. Ou bien l'on retombe dans le romantisme fondé sur l'image du «sauvage noble» véhiculée au XVIII^e siècle, ou pire, on sombre dans l'ignorance et l'intolérance. En tant qu'artiste métis, Jim Logan veut se situer quelque part entre la société autochtone et la culture dominante des blancs. Étudiant en arts d'abord, missionnaire au Yukon par la suite, Logan retrouve une partie de l'héritage qu'il n'a jamais connu. Confronté aux problèmes que connaissent les habitants du nord canadien, il exprime visuellement son inquiétude.

Au départ, les connaissances sur la culture autochtone nous sont parvenues à travers les textes d'histoire canadienne écrits par les Européens, puis avant la création des réserves, par l'interprétation des artefacts soigneusement recueillis et conservés par les musées. Le mode de vie contemporain tel que vécu par les amérindiens ou les métis, avec ou sans statut, n'attire plus notre attention qu'à l'occasion, lors d'affrontements avec les autorités civiles, par exemple. L'héritage des peuples indigènes de l'Amérique du Nord est souvent en contradiction avec les valeurs imposées par le capitalisme et le gouvernement. Nous accordons à ce sens de la vie une sympathie qui correspond à des idées politiques «du moment», mais nous nous exprimons à voix basse, quand nous ne nous écartons pas carrément du sujet, quitte à laisser dans les mains d'organisations gouvernementales paternalistes la tâche de trouver la solution la moins gênante.

Depuis son retour à Kamloops, de plus en plus conscient du manque d'information qui caractérise la société dominante, Jim Logan a voulu se consacrer à une oeuvre artistique davantage politisée et laisse donc de côté ses images de la vie quotidienne d'un village du Yukon. Il identifie un comportement qui donne lieu au stéréotype mais dépasse la condamnation et la condescendance afin d'offrir au spectateur une caractérisation honnête de la situation. Il ne lance ni défi ni attaque envers la société des blancs; il préfère instruire afin de combler l'abîme d'ignorance et de colère qui sépare les deux cultures.

Dans son oeuvre la plus récente, un fond monochrome et unifié coince ses personnages au premier plan pictural. La couleur est appliquée en aplats et enveloppée de contours gras. Parce que la culture majo-

ritaire tend à regrouper autour du terme «les indiens», une idée générale des peuples indigènes, et surtout à associer ce concept à la culture des Plaines, Logan emploie des motifs tirés de l'art des Plaines afin de représenter l'universalité plutôt qu'une localité spécifique. Souvent il fait dégouter la peinture et peut incorporer des éléments hétéroclites, par exemple la moulure, ou encore le texte qui renforce l'image. Logan s'inspire surtout des traditions de l'art occidental et cite en guise d'influences stylistiques Matisse, Van Gogh et Munch autant que ses contemporains, artistes du patrimoine autochtone comme Jane Ash Poitras et Joan Cardinal Schubert.

Les tentatives simultanées d'assimilation des autochtones à la culture dominante et leur envoi au ghetto des réserves sont au coeur des problèmes que connaissent les Premières Nations du Canada. Ce n'est que très récemment que l'on a cessé de transporter les enfants aux écoles missionnaires où, pour les assimiler à la société «canadienne», on les empêche de retourner dans leur famille pendant l'année entière. Racisme et abus physiques forment les grandes lignes d'un épouvantable traitement infligé à ces enfants, qui provoquent la répulsion de soi et la haine pour la société des blancs. Il y a plusieurs générations d'enfants élevés sans modèle parental et sans langue maternelle ou traditions culturelles. La violence rapportée par ces enfants à la réserve forme le point de départ des stéréotypes que conçoivent les blancs.

En parallèle à l'épanouissement de leurs activités politiques, les individus revendiquent maintenant leurs droits humains et les groupes cherchent eux-mêmes à résoudre leurs problèmes en ayant recours à des moeurs et des systèmes d'autonomie qui leurs sont propres.

C'est précisément à ces questions-là que s'adresse l'oeuvre de Jim Logan; il nous invite à nous concentrer sur la recherche de la dignité humaine et de la fierté culturelle.

JOSÉE PELLERIN

■ Métamorphose du corps... cet acte inconscient de l'eau sur le corps produit dans les oeuvres de Josée Pellerin des lieux transfigurés vivant dans un réel irréel. L'iconographie du trait, de la masse, traduit cette réalité liée à un espace transparent, celui de l'eau. Ces mouvements inspirés d'une mythologie neptunienne deviennent particules intégrantes d'un espace marin. L'image alterne entre fonds aquatiques et corps en suspension.

La recherche plastique de Josée Pellerin s'est toujours confondue à sa quête de l'auto-analyse de son corps. Avant de réaliser cette série d'oeuvres, Josée Pellerin expérimente le contact aquatique sur sa corporéité. Elle provoque l'eau par différents mouvements corporels. Un photographe fixe pour elle ces moments d'une extrême exaltation. De cette aventure, Josée Pellerin en dégage une interprétation plastique; elle fragmente des images, elle réinterprète ses sensations charnelles, elle construit une figuration à la fois sensitive et visuelle.

Josée Pellerin crée sur canevas de grandes formes blanches encerclées de masses de bleu et de noir. Une graphie pure et contrastante souligne les traits dominants de l'interaction du corps et de l'eau. Par juxtaposition ou superposition, l'image transgresse la couleur, image pour nous à interpréter, image sensuelle de Josée Pellerin.



Au-niveau-de
1989

acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
65 x 100 cm

Transformation of the body... the unconscious movement of water over body gives Josée Pellerin's work a feeling of life in the real/unreal. By capturing motion and mass, reality is translated to a transparent space, that of water. Inspired by Neptunian mythology the image seems integral to the water alternating from background to being suspended.

Rituels de l'été
1989

acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
100 x 65 cm

Sans titre
1989

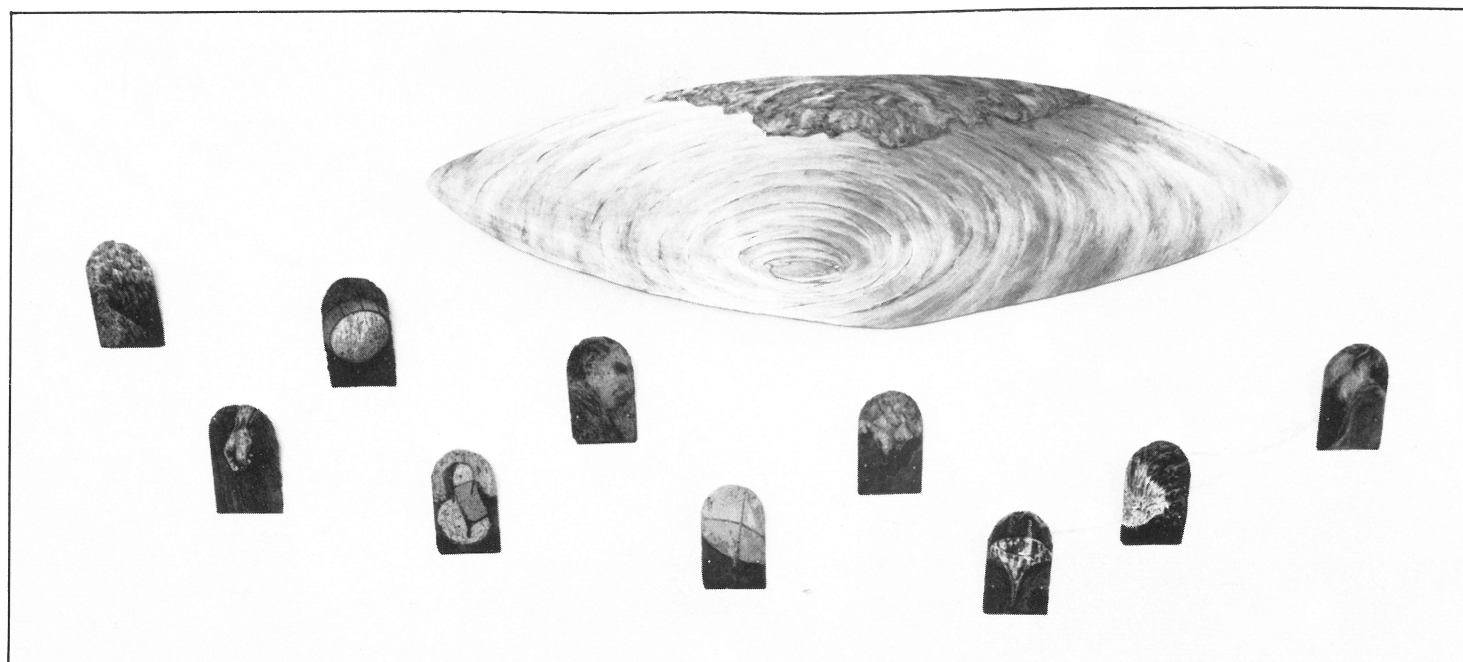
acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
100 x 65 cm



In her work, Josée Pellerin is always analysing her body. She has experimented with the contact of water on her body through different movements. A photograph captures these exalted moments. She then fragments the images and reinterprets the sensations to create a sensual, visual representation.

Josée Pellerin creates on canvas large white forms circled with masses of blue and black. Strong, contrasting graphics underline the dominant traits of the body/water interaction. By juxtaposing colour and image, Josée Pellerin creates a new sensual image for us to interpret.

SUZANNE ROUX



Anciens présents #3

1988-89

techniques mixtes sur aluminium

et sur ardoise

mixed media on aluminium and slate

142 x 326 cm

■ Artiste, jongleuse avec la forme, la matière et l'image, Suzanne Roux crée énergiquement une oeuvre. Elle concentre son dialogue plastique avec le support, support d'ardoise, support d'aluminium. Un pictural poétique s'organise par addition, par soustraction, selon un concept élaboré par elle.

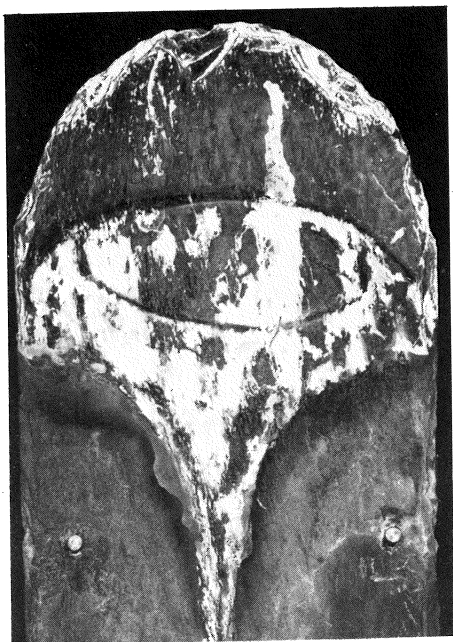
Dans l'oeuvre «Anciens présents # 3», un énorme ovale d'aluminium poncé absorbe des pigments à l'huile appliqués en un mouvement spiroïdal aspiratoire et expiratoire. Cette ambivalence motrice est coiffée d'une île verte, métaphore de la mémoire individuelle et collective. Sous la spirale, des morceaux d'ardoise s'étalent comme des fragments de mémoire. Le motif pictural transgresse alternativement du figuratif à l'abstrait. On perçoit personnages, paysages, végétations et particules microscopiques d'un lieu en souvenir.

Pour Suzanne Roux, le questionnement individuel est lié au champ visuel du spectateur. Selon l'orientation de sa lecture, l'oeuvre s'organise. Le message est livré selon l'interaction de chacun des fragments les uns par rapport aux autres. La perception de l'oeuvre de Suzanne Roux est dépendante du voyeur et de son vécu.

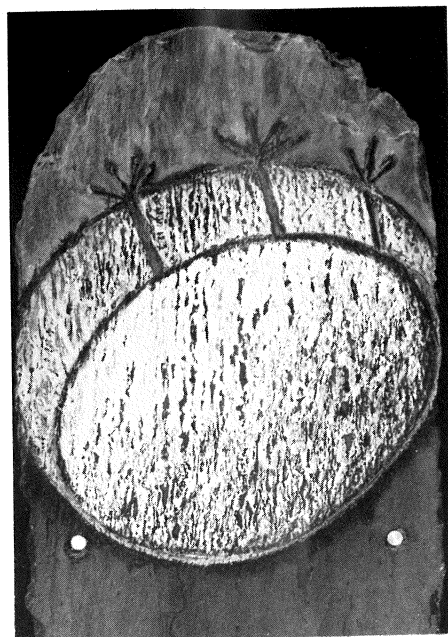
■ Suzanne Roux is an artist energetically juggling form, material and image. She develops a plastic poetry focused on a support of slate or aluminium organized by addition or subtraction as she elaborates the concept.

In the work "Anciens presents # 3", an enormous polished aluminum oval absorbs pigmented oils applied in ebbing and flowing spiral movements. This ambivalence of motion is topped by a green island symbolising collective and individual memories. Beneath the spiral are strewn pieces of slate like fragments of memory. The representation moves from figurative to abstract. We are aware of people, landscapes, vegetation and microscopic fragments of perhaps a place to remember.

For Suzanne Roux, the individual questions are linked to the spectator's field of vision. The organization or message depends on the interaction of the fragments one to another. The perception of her work depends on the eyes of the seer.



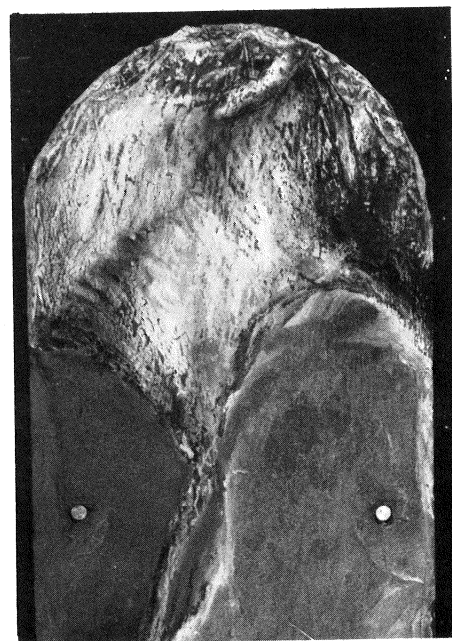
Anciens présents #3 (détail)



Anciens présents #3 (détail)



Anciens présents #3 (détail)



Anciens présents #3 (détail)

TEMPS

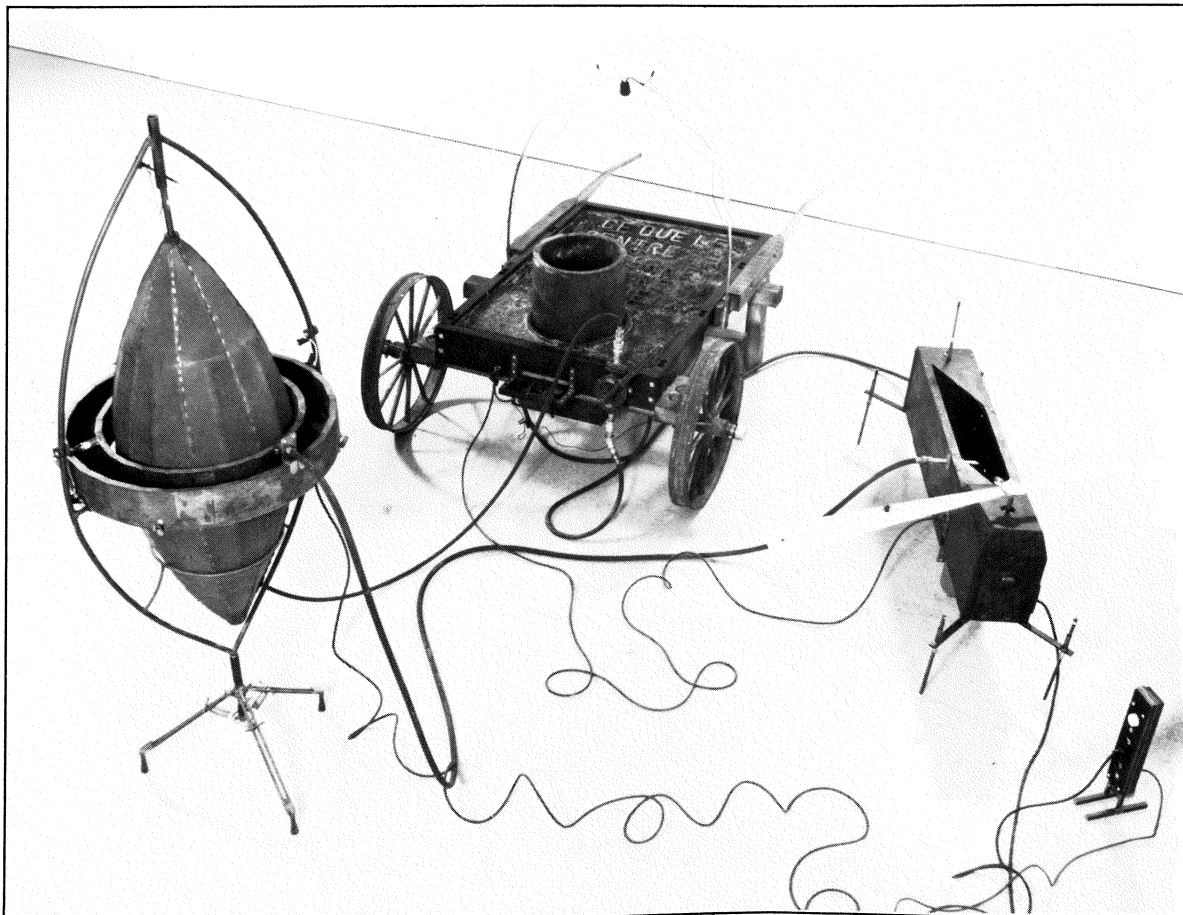
■ Groupe Temps, groupe d'intervention artistique, situe son action dans une relation intrinsèque avec une spiritualité à la fois scientifique et artistique. L'argile, matériau communicateur pour le groupe Temps, origine de leur réflexion sensorielle sur l'univers. Les trois intervenants du groupe prennent corps avec l'argile; un instant théâtral se joue. Un nouveau mythe naît de ces hommes d'argile tant par le cinéma, la photographie, la performance et l'objet d'art. Cet objet émerge de ce contact de l'homme à l'homme, de l'homme à la matière; objet-sculpture, objet de décor, objet-machine, porteur d'argile.

«A la recherche du centre», sculpture en trois mouvements, cherche ce lieu ultime de l'être. Un chariot véhicule les profondeurs centralisatrices d'un puits d'argile. Là est cité: «Ce que le centre de la terre offre, je le veux.»

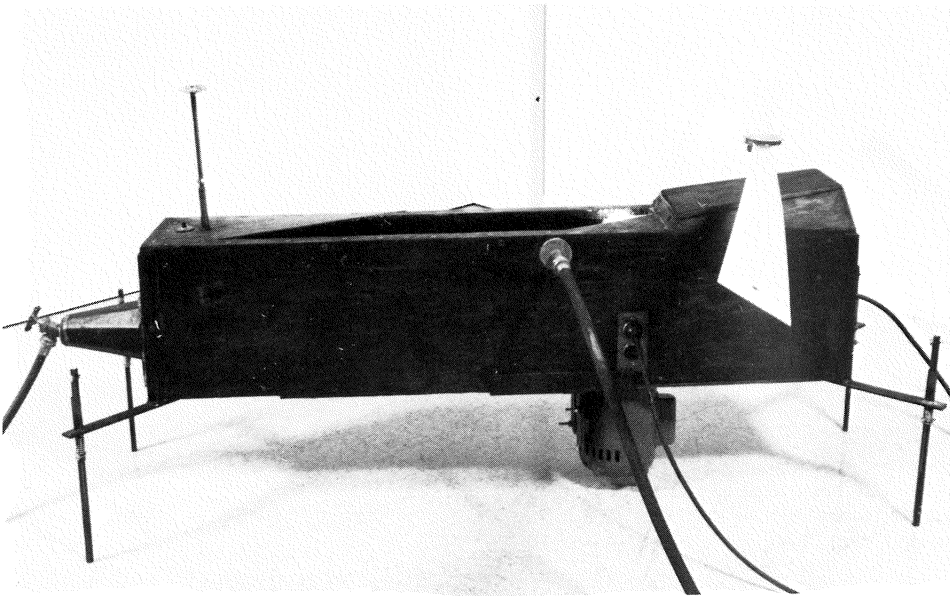
La seconde forme, conique et épurée, est cintrée d'un bassin d'argile liquide, lieu d'action énergétique élévateur. En tierce, le point-centre d'un mouvement giratoire jaillit d'une masse sombre et rectangulaire évoquant une zone inaccessible, passage de l'insaisissable.

Oeuvre de trois temps: poétique, scientifique, religieux. Oeuvre renaissante de l'époque de Léonard de Vinci. Le groupe Temps s'incarne dans ce lieu, dans ce temps, afin d'en dégager l'essence créatrice.

■ The artistic intervention of groupe Temps is an expression of the close bonds of the spiritual, scientific, and artistic worlds. Clay, the medium, is the origin of their sensory reflection on the universe. In a theatrical gesture the three participants embody the clay. These clay men create a new myth via cinema, photography, performance and art object. This object emerges through the contact of man to man, man to material; sculptural object, decorative object, machine object; bearer of clay.

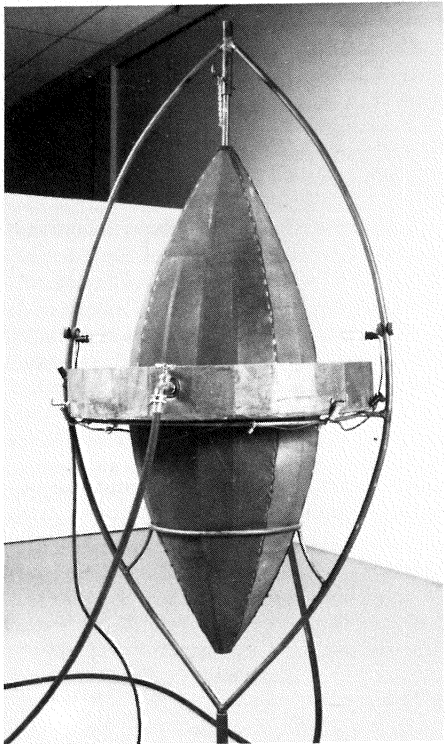
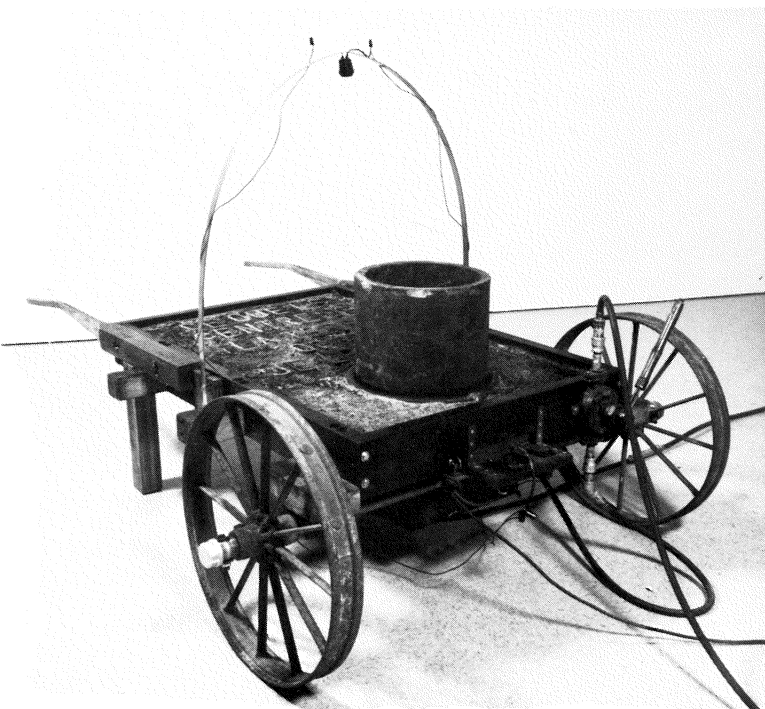


À la recherche
du centre
1989
techniques mixtes
mixed media
46 m²



À la recherche du centre (détail)

À la recherche du centre (détail)



À la recherche du centre (détail)

"A la Recherche du Centre" or "Looking for the Center", a sculpture in three parts, looks for that ultimate place. A chariot moves the centralising depths of a well of clay to the recitation "what the center of the earth has to offer, I want".

The second form, a pure cone, curves through a pool of liquid clay, showing the action of elevating energy. Thirdly, from the center of a gyrating movement surges a dark, rectangular mass suggesting the inaccessible, passing of the elusive.

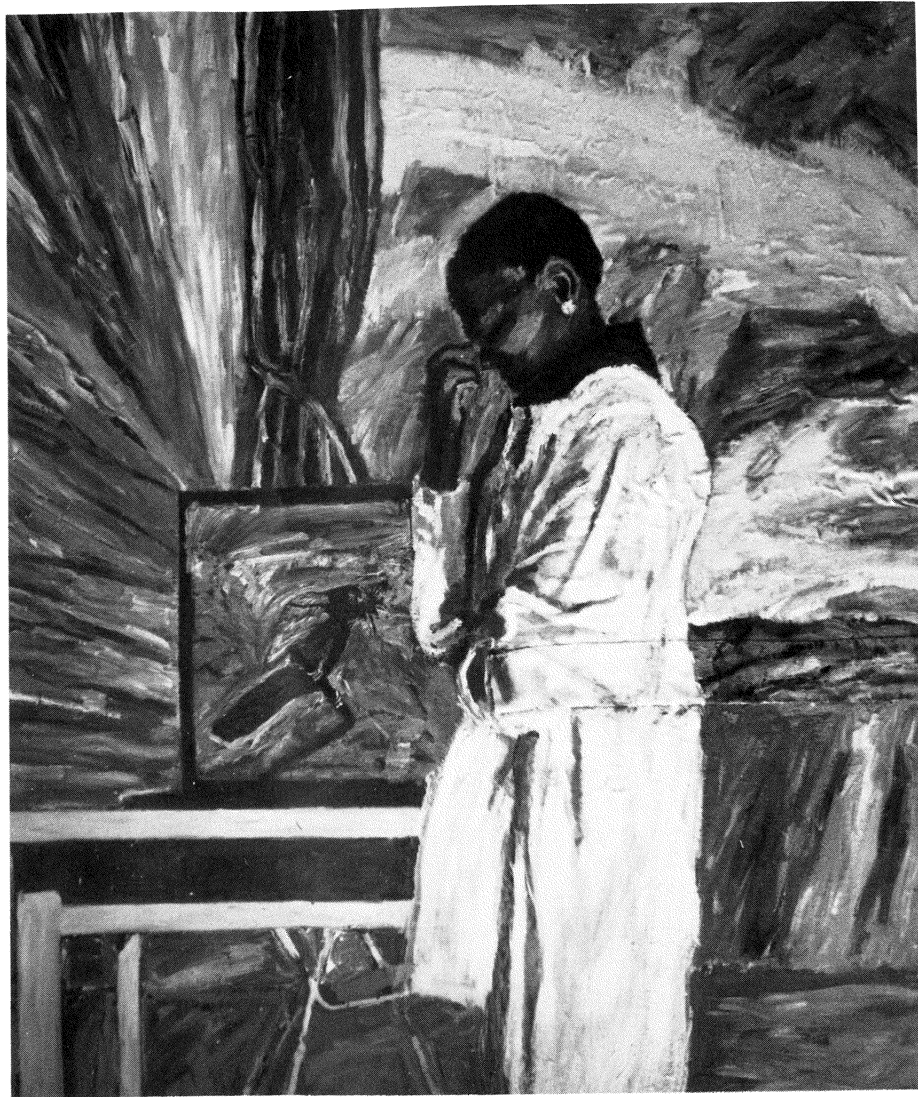
A work in three parts: poetic, scientific, religious. A work reborn from the time of Leonardo da Vinci. The groupe Temps incarnates this time and place releasing the essence of creativity.

BERNIER VANDER WAL

■ Though not traditionally a male domain, domesticity figures largely in Bernie Vander Wal's work. Being essentially concerned with humanity and environmental issues, he examines these in terms of his own life, his family, and the circumstances of his working life. His paintings are powerful and vibrant and ring with a hidden strength that lies beneath the surface, ready to break through the restriction of the medium.

His brushstrokes are deliberate and savage, and the paint is often built into a multiple-layered mosaic of texture. Vander Wal was educated at the Alberta College of Art and in the past few years has made a stylistic cross-over from his early abstract-expressionist style to that of realism, a style more suited to his need for social and political expression. Vander Wal was influenced by the wildly gestural painting of Willem de Kooning, one of the few Abstract-Expressionists who did not sacrifice form to pure gesture. As in the work of de Kooning, Vander Wal's form rises up out of the chaos of his brushstrokes, only to be consumed by the pigment. Yet, while his handling of paint is quick and raw, his figures often remain motionless and self-contained.

Vander Wal's silent figures are enlivened with dignity and strength, and their level stares meet us with equanimity. The people in these canvases are almost always placed against a landscape background. One gets the sense that landscape and figure are inextricably tied, and we read the background as an echo of the personality conjoined. This device has long been used in portraiture to provide a key to the nature of the subject. The artist's interest in environmental issues is illustrated by this mutual dependence, revealing Vander Wal's conviction that man and nature must find means to co-exist. The strong pictorial elements of Vander Wal's work and his use of paint create a dynamic tension which reflects the struggle involved in critically examining his beliefs and circumstances. He often unbalances us by manipulating proportion, which is deliberately distorted to provide an uncomfortable fit between the figure and background. This device causes the viewer a degree of discomfort, making one look more closely at the picture.



Bird in a Cage
1989
huile sur toile
oil on canvas
198 x 150 cm

The images in Bernie Vander Wal's work are drawn from his family, his memory, and from "found" sources such as magazine clippings and photographs, which he makes into slides. Working with these in small, rather than projecting them for detail, he can refer to the images without feeling tied to them keeping his work fresh and intuitive.

Bernie Vander Wal prefers to use oil paint because of the inherent "life" of the medium which allows light to penetrate the surface and to reflect back out. This helps him to capture the unique texture of the light in the Kamloops area, a physical quality which inspires his work.

His paintings are often broken into panels, a format which makes the space/-time continuum tangible. He looks to the polyptychs of Jack Shadbolt and the sequential photography of David Hockney for inspiration. Hockney's work in particular illustrates a fascinating perceptual theory for Vander Wal. Rising out of Cubist thought, this theory talks about the sequential way we see, like still frames of a film which, when run together in our minds, form a unified image. Vander Wal uses the broken panel to represent movement through time and space, a device which forces us to slow down and read the units separately and also as a whole.

In his private life this artist manages to provide financial and emotional support for his wife and children. To do this he holds a labour intensive job at a plywood manufacturing plant and is still able to find several hours a day to devote to art making. His work is lent a regional flavour by working in the relative isolation of an interior town, where the circumstances of life are defined by national and international forces.

Bernie Vander Wal's art has a very personal foundation. Like a signature, it is the result of his past experience, beliefs, thoughts, and current choices.

Même si ce n'est pas un domaine que l'on associe au masculin, la domesticité est un sujet de première importance dans l'oeuvre de Bernie Vander Wal. L'humanité et l'environnement sont énoncés à l'échelle de sa famille, de son travail et de sa vie privée. Ses puissants tableaux résonnent d'une force que la surface veut dissimuler, force prête à rompre les contraintes du matériel choisi.

Son coup de pinceau est délibérément sauvage, se répétant à travers plusieurs couches afin de construire une mosaïque

texturée. Vander Wal a reçu son enseignement de l'Alberta College of Art. Dans ses dernières années, il laisse tomber un premier style expressionniste abstrait et lui préfère un réalisme pictural qui convient mieux à l'expression sociale et politique qu'il veut manifester. On peut alors noter l'influence du geste farouche de Willem de Kooning qui s'était inscrit à l'expressionnisme abstrait sans toutefois renoncer à la représentation de la forme humaine. Chez Vander Wal tout comme de Kooning, un fond gestuel chaotique fait dégager un sujet que le pigment s'apprête à dévorer. La forme demeure souvent immobile et renfermée, cristallisée sous un tracé cru et vif.

L'équanimité du regard que nous jettent les personnages silencieux de Vander Wal traduit leur dignité et leur force. Dans presque chaque toile, il nous présente un fond de paysage dont il est possible de faire la lecture à la lumière de la personnalité qui s'y trouve inextricablement liée. C'est un moyen que l'on reconnaît dans l'histoire du portrait à chaque fois que l'artiste veut fournir une clef à la nature de son sujet. L'intérêt que porte Vander Wal aux questions de l'environnement s'illustre dans cette interdépendance. Il est convaincu du besoin qu'ont l'homme et la nature de trouver quelque moyen que ce soit afin d'assurer leur coexistence. Ses éléments picturaux vigoureux, ainsi que sa manière de travailler la peinture, créent une tension et un dynamisme qui font ressortir le débat qu'il poursuit à travers l'auto-examen critique de son crédo, en somme, de lui-même. C'est pour cette raison que la proportion est soumise à la distorsion, car le spectateur ainsi déséquilibré doit davantage s'occuper de l'oeuvre d'art afin de résoudre l'inconfort qu'elle engendre.

L'iconographie de Bernie Vander Wal est puisée dans sa famille, son passé ainsi qu'auprès de sources parcourues au hasard, telles coupures de presse, telles photographies qu'il peut transformer en

diapositives. Il en retient la fraîcheur et l'intuition en travaillant à l'échelle de la diapositive elle-même, sans avoir recours à sa projection en grand, et s'échappe ainsi des maints détails qui peuvent accabler l'image choisie.

Bernie Vander Wal préfère le vif de la peinture à l'huile qui permet à la fois pénétration et réflexion de la lumière; lumière dont la région de Kamloops jouit à travers une texture et une qualité physique qui lui sont uniques et dont l'artiste s'inspire pour travailler.

Ses tableaux sont souvent composés de panneaux; format qui traduit en matière le continuum espace-temps. C'est d'abord dans les polyptiques de Jack Shadbolt mais surtout dans les séquences photographiques de David Hockney que Vander Wal, préoccupé par la théorie de la perception, a trouvé son inspiration. Puisée dans les théories du cubisme, la photographie de Hockney veut surtout s'attaquer à la séquence d'observations que nous devons effectuer, à la manière des clichés d'une pellicule de film, afin de pouvoir retenir une seule image distincte. Vander Wal se sert de la multiplicité à travers les panneaux d'une oeuvre afin de représenter un mouvement à travers le temps et l'espace. Il nous oblige à faire un parcours attentif auprès de chaque unité avant d'en effectuer la lecture globale.

Dans sa vie privée, l'artiste apporte à sa famille un soutien émotif et financier grâce à un emploi intensif dans une fabrique de bois contre-plaqué. Il sait toutefois accorder plusieurs heures par jour à son art imprégné d'une touche régionale, grâce à l'isolation d'une ville continentale, où se croisent pourtant forces nationales et internationales.

Surtout, ce sont un passé, un crédo, une pensée et des choix sans cesse renouvelés, qui se tracent dans une signature, que l'on retrace dans la portée très personnelle de l'art de Bernie Vander Wal.

HARVEY VOLAINE



Woman and Child
1988
techniques mixtes sur papier
mixed media on paper
19 x 19 cm

the loss of life, with the desire for release from being. His work plays with moments of surprise, elements of truth, and the cloaks of deception. He acknowledges the sensual and philosophical, and the terror of human frailty. Through the use of symbols and notations, and strained, scraped and often reworked images, he creates personal icons of his fear which emerge from the surface with disturbing force.

Harvey Volaine has a ferocious appetite for the unknown. His painting provides him with the medium to express his feelings, to look more closely and to question everything that surrounds him in an emotionally and psychologically cleansing manner.

Any discussion of Harvey Volaine's artwork entails a mention of the man himself. His painting displays both his technical and conceptual skills, as well as his intense passion and drive. Volaine's work explodes with deliberate energy and force. It is stark, compelling and highly personal, often dealing with uncomfortable subject matter. Much like the immediate and direct nature of drawing, Volaine's painting style is composed of concisely observed notations on his subject matter. It tracks the process of investigation, in media as well as in the personal exploration of thought and feeling. Technically and emotionally Volaine's work is passionate, intense, and spontaneous.

His work deliberately evokes tension and strain, while the shroud-like quality of the images suggest the quietude of death. The human figures within many of the works bleed, draining the body of energy; they appear to hover translucently at the point of departing the physical body. Scratching away the body coverings releases the inner spirit with which Volaine is essentially concerned. The nightmare quality of these paintings overrides the evocation of freedom, enlightenment and release from pain.

Volaine's images convey poignant, introspective moments formed as a result of tensions between the inner and outer worlds. The figures reach out and pull the viewer into their psychological space, jarring the viewer out of one's state of well-being and into the face of the unknown. Haunting, personal symbols recur, reflecting dreams, memories and the fragile human qualities we prefer to keep hidden. Volaine's work seems to be a direct link between the fear and confusion of life, and

■ On ne peut discuter de l'oeuvre de Harvey Volaine sans avoir recours à l'artiste lui-même. Sa peinture, qui met en évidence son habileté aussi bien au plan technique qu'au plan conceptuel, fait éclater à nos yeux une énergie réfléchie. Très près du dessin par sa spontanéité, l'oeuvre peinte de Volaine est composée d'une série d'observations méthodiques notées d'après un sujet précis. C'est donc le processus même de sa recherche artistique que met en évidence Volaine; dans chacun des aspects émotifs, intellectuels, manuels, son oeuvre se révèle passionnée, intense, spontanée.

Volaine veut évoquer stress et tension tandis que la qualité ensevelie de ses images suggère le silence et la mort. Le corps humain est ensanglanté dans plusieurs des tableaux; dépourvu de vie, l'être devient une transparence qui paraît voltiger à peine en-deçà du corps physique. C'est cette vie intérieure que veut rejoindre Volaine; les surfaces du corps ainsi écorchées, l'esprit est libéré de sa douleur et connaît sa libération, son éclaircissement et, pourtant, ne peut échapper au cauchemar.

Voici, en somme, des moments poignants d'une introspection, qui résultent de la lutte entre l'intériorité et la vie extérieure. La forme humaine s'allonge jusqu'au spectateur pour l'inviter à rejoindre cet espace psychologique où, secoué, mal à l'aise, il doit affronter l'inconnu. Reflets de souvenirs et de rêves, la fragilité que nous avons peine à dévoiler, créent ensemble la hantise d'une symbolique personnelle. L'oeuvre de Volaine se pose comme lien entre la crainte et la confusion que l'on éprouve devant la vie, d'une part; et devant notre extinction, de l'autre — alors que nous désirons échapper à l'existence. Il fait jouer la surprise et la vérité — il nous montre aussi comment nous pouvons être trompés. Il rend hommage aussi bien au sensuel qu'au philosophique; il montre la terreur suscitée par la fragilité humaine. Grâce à ses inscriptions et ses symboles, grâce à ses images travaillées et retravaillées, il sait créer, et dégager de la surface avec une force inquiétante, les icônes de sa crainte personnelle.

Harvey Volaine manifeste un appétit féroce pour l'inconnu. Si, en tant que peintre, il sait d'abord s'exprimer, il sait surtout explorer et remettre davantage en question sa condition humaine de façon à épurer sa vie psychologique et émotionnelle.



**Dany
du Pont**

Né à Saint-Jérôme, le 10 octobre 1959.

ÉTUDES

- 1990** Baccalauréat en arts plastiques
Université du Québec à Montréal
- 1987** Diplôme d'études collégiales en arts
CEGEP de Saint-Jérôme

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1984** Café Campus, Granby
- 1982** Café Campus, Granby

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1990** «Bourse Mc Abbie»
Galerie de l'UQAM, Montréal
- 1989** «Sortie 43»
Centre d'exposition du Vieux Palais
- 1986** «Artistes des Basses-Laurentides»
Centre d'exposition de Mont-Laurier
«Jeunes artistes»
Centre culturel de Prévost
- 1985** «Événement de mai»
CEGEP de Saint-Jérôme
- 1980** Galerie d'art Annexe 1, Montréal

BOURSES, CONCOURS ET COLLECTIONS

- 1990** «Pavillon des Arts»
Bourse Mc Abbie
Université du Québec à Montréal
- 1985** Sculpture
Collection du CEGEP de Saint-Jérôme



**Darlene
Kalynka**

July 29, 1955 - Alvena, Saskatchewan

EDUCATION

- 1979-82** Concordia University, Montreal, Quebec
M.F.A., Printmaking
- 1976-79** University of Alberta, Edmonton, Alberta
B.F.A., Art & Design
- 1974-76** Red Deer College, Red Deer, Alberta
Art & Design Diploma

GROUP EXHIBITIONS

- 1989** In Celebration of International Women's Day,
YWCA, Vancouver, B.C.
- 1988** Third International Biennial Print Exhibit 1987,
Taipei Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan R.O.C.
- 1987** Group Show, Neutral Ground,
Regina, Saskatchewan
- 1986** Alberta Printmakers, The Graphic Gallery
Calgary, Alberta
- 1985** Alberta Printmakers, The Graphic Gallery
Calgary, Alberta
- 1984** A.C.A. Staff Show, Alberta College of Art
Calgary, Alberta
- 1983** Group Show of Calgary Artists, Avant Garde
Gallery, Calgary, Alberta
- 1981** Christmas Benefit Show, Shoestring Gallery
Saskatoon, Saskatchewan
Graduate Students' Spring Exhibition, Sir George
Williams Gallery, Concordia University, Montreal,
Quebec
Works on Paper, Visual Art Gallery,
Concordia University, Montreal, Quebec
- 1979** Graduate Students' Exhibition, Sir George Williams
Gallery, Concordia University, Montreal, Quebec
B.F.A. Show, Students' Union Art Gallery
University of Alberta, Edmonton, Alberta

SOLO EXHIBITIONS

- 1989** Ring Rituals, Joe Morran Gallery
Regina, Saskatchewan
- 1986** Culinary Wrappings, Muttart Art Gallery
Calgary, Alberta
- 1981** Graduate Exhibition, Main Sprinkler Valve Gallery
Montreal, Quebec
Prints and Drawings, Foyer Gallery, Centennial
Library, Edmonton, Alberta



**Robert
Lachance**

Né à Saint-Jérôme, le 28 novembre 1960.

ÉTUDES

Autodidacte

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

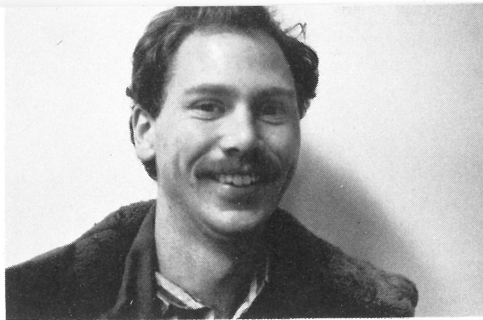
- 1990 «Oeuvres récentes»
Centre d'exposition du Vieux Palais, Saint-Jérôme
- 1988 «Robert Lachance»
Cie 11e Ciel, Montréal

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1990 «Pluralité 90»
Exposition itinérante du Conseil des peintres du Québec
- 1988 «Propositions Picturales Contemporaines»
Centre d'exposition du Vieux Palais, Saint-Jérôme
- 1985-86 Palais de Justice, Saint-Jérôme
- 1985 «Art rencontre»
Galerie d'art du Vieux Palais, Saint-Jérôme

BOURSES, CONCOURS ET COLLECTIONS

- 1990 «Pluralité 90»
Exposition itinérante organisée par le Conseil des peintres du Québec
- 1988 Collection Lithographie André Lachance,
Saint-Jérôme



**Donald
Lawrence**

March 17, 1963 - Calgary, Alberta

EDUCATION

- 1986-88 York University, Toronto, Ontario
M.F.A.
- 1983-86 University of Victoria, Victoria, B.C.
B.F.A.

GROUP EXHIBITIONS

- 1989 Selected Works, Mercer Union Gallery
Toronto, Ontario
- 1988 York Fine Arts Festival, York University
Toronto, Ontario
- 1987 The Garden Party, York University
Toronto, Ontario
Tracing Back, York University
Toronto, Ontario
- 1986 B.C. Place Exhibition,
Vancouver, Montreal, Ottawa
University of Victoria Graduates' Show,
University of Victoria, Victoria, B.C.
- 1983-86 University of Victoria Festival of Fine Arts,
University of Victoria, Victoria, B.C.
- 1982 F.C.A. Spring Exhibition, Leafhill Gallery
Victoria, B.C.

SOLO EXHIBITIONS

- 1989 Assorted Works, Library Gallery
University of Victoria
- 1988 Sleeping Devices for York, The Market Gallery
Toronto, Ontario
- 1986 Bamfield Works 1983-1986, Maltwood Gallery
Victoria, B.C.
- 1985-87 The Beach - an installation in Calvin's Apartment,
Victoria, B.C.
- 1983 Donald Lawrence, Marley Gallery
Victoria, B.C.
- 1981 Donald Lawrence, Canada Arts Gallery
Victoria, B.C.

SCHOLARSHIPS AND AWARDS

- 1988 Samuel Sarrick Purchase Award, York University
- 1987 Community Arts Council Award, Victoria, B.C.
- 1984-87 British Columbia Cultural Fund, Victoria, B.C.
- 1985 Helen Pitt Award, Vancouver Foundation,
Vancouver, B.C.
- 1982 F.C.A. First Place Award, Victoria, B.C.
- 1981 British Columbia Scholarship for Fine Arts
Esquimalt Arts & Crafts Awards, Victoria, B.C.



**Jim
Logan**

January 28, 1955 - New Westminster, B.C.

EDUCATION

- Self-taught
1982 David Thompson University, Nelson, B.C.
 One year, Graphic Design

GROUP SHOWS

- 1988** Peace Hills Trust Art Collection Show,
 Edmonton, Alberta
 Spirit of the Lubicon, Bearclaw Gallery
 Edmonton, Alberta
1987 Yukon Indian Art Show, Territorial Art Gallery
 Whitehorse, Yukon Territory
1986 Yukon Light, St. John Public Library
 St. John, New Brunswick
 Yukon Pavillion, Expo '86, Vancouver, B.C.
1985 Points of View, Yukon Territorial Government
 Buildings, Whitehorse, Yukon Territories
 South East Alaska State Fair, Haines, Alaska
 Impressions & Expressions: the work of Ray Ladue
 and Jim Logan, Territorial Gallery, Whitehorse, Yukon
 Territory
1984 Points of View, Yukon Territorial Government
 Buildings, Whitehorse, Yukon Territories
1983 West Kootenay Regional Juried Exposition,
 Nelson, B.C.
1982 McBride 50th Anniversary Jubilee,
 McBride, B.C.
1981 Cariboo Regional Juried Exposition, Studio 2880
 Prince George, B.C.

SOLO SHOWS

- 1988** Recent Work of Jim Logan, Bearclaw Gallery
 Edmonton, Alberta
 Sunny Side of Life, Yukon Gallery
 Whitehorse, Yukon Territories
1987 The Weight, Territorial Gallery
 Whitehorse, Yukon Territories
1986 Tutchone Images, Town Square Gallery
 Anchorage, Alaska
1985 Images of a People, Yukon Gallery
 Whitehorse, Yukon Territories



**Josée
Pellerin**

Née à Montréal, le 12 juin 1960.

ÉTUDES

- 1989** Baccalauréat en arts plastiques, section peinture
 Université du Québec à Montréal
1986-83 Collège de Saint-Jérôme
 Saint-Jérôme

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1987** «Espaces ouverts»
 Galerie des Créateurs associés, Val-David

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989** «Métro d'art»
 Métro de Montréal (Station Lionel-Groulx)
1988 «Effets personnels»
 Galerie Powerhouse, Montréal
 Galerie de l'UQAM
 «Propositions picturales contemporaines»
 Centre d'exposition du Vieux Palais, Saint-Jérôme
1987 «Bourse Mc Abbie»
 Galerie de l'UQAM, Montréal
 «Due-elle»
 Galerie Art 8, Trois-Rivières
 Galerie des Créateurs associés, Val-David
1986 «Concours Pan-Canadien Collège Art»
 Collège du Vieux-Montréal, Montréal
 Galerie des Créateurs associés, Val-David
1986-
85-84 «Événements de Mai»
 Collège de Saint-Jérôme, Saint-Jérôme

BOURSES, CONCOURS ET COLLECTIONS

- 1989** Bourse de la Fondation Desjardins



**Suzanne
Roux**

Née à St-Benoît le 18 février 1959.

ÉTUDES

- 1988** Maîtrise en arts plastiques
Université du Québec à Montréal
- 1982** Baccalauréat en arts plastiques avec «mention»
Université Concordia, Montréal
- 1979** Diplôme d'études collégiales en arts
Collège Lionel-Groulx, Ste-Thérèse

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1989** «Espace Virtuel»
Chicoutimi
- 1988** «La constante relativité»
Galerie Graff, Montréal
- 1986** «Suzanne au bain», installation
Galerie Graff, Montréal
«Territoires»
Galerie Graff, Montréal

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989** «Avalanche»
Centre d'exposition du Vieux Palais, St-Jérôme
«Entrée libre à l'art contemporain» et «A l'ombre du génie», Montréal
- 1988** «Entrée libre à l'art contemporain»
Galerie d'art Lavalin, Montréal
«Collection Prêt d'oeuvres d'art»
Musée du Québec
- 1987** «17 ans d'art»
Galerie Lionel-Groulx, Ste-Thérèse
«SIXTHEMATIQUES»
Musée de Lachine, Ville de Lachine
«Une collection»
Galerie d'art du Collège Edouard-Montpetit, Longueuil
- 1986** «Graff décembre 86»
Galerie Graff, Montréal

BOURSES, CONCOURS ET COLLECTIONS

- 1989** Studio Cormier à Montréal
Bourse de ressourcement type B
Ministère des Affaires culturelles du Québec
Intégration des arts à l'architecture,
Pavillon St-Gabriel, Ste-Thérèse
- 1988** Collection Cie Cooper
Bourse soutien à la création, M.A.C., Qc.
- 1987** Collection Prêt d'oeuvres d'art du Québec,
Musée du Québec
Bourse soutien à la création, ministère des Affaires
culturelles du Québec
Collection de la ville de Baie-Comeau, Québec
- 1986** Bourse de projet, Conseil des arts du Canada
Lauréate du concours «Installation côté cour»,
Galerie Graff, Montréal
Collection Prêt d'oeuvres d'art du Québec,
Musée du Québec



Temps

Marc Denis, né à Montréal le 22 novembre 1964.
Paskal Dufaux, né à Marseille le 15 décembre 1963.
Jean-Philippe Montpetit, né à Montréal le 2 décembre 1964.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1990** «Le chant des hommes d'argile»
Galerie d'art de l'Université Concordia, Montréal
- 1989** «Temps»
Galerie des Créateurs associés, Val-David

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1989** «Entrée libre»
Cité de l'image, Montréal
- 1988** «2e Festival international de photographie actuelle de
Montréal 88»
Complexe Guy-Favreau, Montréal
- 1987** «Festival international de photographie actuelle 87»
Galerie Transpose, Montréal

PERFORMANCES

- 1989** «L'apprentissage du mensonge»
Val-David
«Reuther»
Centre d'essai de l'Université de Montréal
«Abel et Caïn ou la quête de l'eau»
Canal complexe, Montréal
- 1988** «Intervention»
Catacombes de Paris, Jardin des Tuileries, Bercy et
Chapelle aux Naux, France
«Hommage au printemps»
Montréal
- 1987** «Focalisation sur le vivant no 2»
Montréal
- 1986** «Polymère»
Club Soda, Montréal
- 1985** «Phase Terminale»
Foufoune électrique, Montréal
«Auto-Portrait»
CEGEP Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent
- 1984** «Bande dessinée Tridimensionnelle»
CEGEP Saint-Laurent, Ville Saint-Laurent



**Bernie
Vander Wal**

Lacombe, Alberta - December 22, 1955

EDUCATION

1975-79 Alberta College of Art and Design, Calgary, Alberta
Diploma, Painting

GROUP EXHIBITIONS

- 1989** The Little Picture Show, Oasis Gallery, Kamloops, B.C.
Artists in the Square, Robson Media Centre, Vancouver, B.C.
Art Against Racism, Roundhouse, Expo Site, Vancouver, B.C.
- 1988** In Celebration: Tenth Anniversary Exhibition, Kamloops Art Gallery, Kamloops, B.C.
- 1986** Kamloops Heat, Kamloops Art Gallery, Kamloops, B.C.
- 1985** The Loof of the Land, Kamloops Art Gallery, Kamloops, B.C.

SOLO EXHIBITIONS

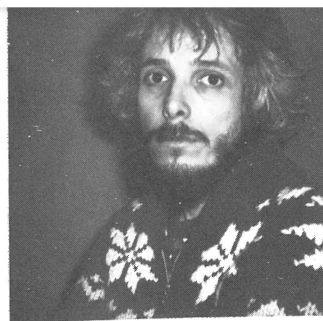
- 1989** Under the Surface, Kamloops Art Gallery, Kamloops, B.C.

AWARDS

Heinz Jordan Memorial Scholarship

COLLECTIONS

Kamloops Art Gallery
Redbird Gold Corporation
Foxview Management Limited
Various private collections



**Harvey
Volaine**

Toronto, Ontario - April 12, 1956.

EDUCATION

Self taught

GROUP EXHIBITIONS

- 1986-87** Tri-city Exchange: Artspace, Peterborough/
Kingston Artists, Inc., Kingston/Gallery 101,
Ottawa, Ontario
- 1986** Window Space, Artspace, Peterborough, Ontario
- 1985** Taking Stock, Artspace, Peterborough, Ontario
- 1984** Peterborough Artists, Sir Sandford Fleming College,
Peterborough, Ontario
- 1983** Window Space, Artspace, Peterborough, Ontario
- 1981** Blue Beaver Exhibition, Artspace, Peterborough,
Ontario

SOLO EXHIBITIONS

- 1988** Introspective Moments, Kamloops Art Gallery,
Kamloops, B.C.
Harvey Volaine: Paintings and Drawings, Art Gallery
of Peterborough, Peterborough, Ontario
- 1987** Delusions, Lindsay Art Gallery, Lindsay, Ontario
- 1985** Harvey Volaine, Ethel Flavell Gallery, Lindsay,
Ontario
- 1984** Artspace Satellite Exhibition, Peter Robinson
College, Trent University, Peterborough, Ontario

GRANTS AND AWARDS

- 1986-87** Ontario Arts Council Materials Assistance Grant
- 1985-86**
- 1982-83**

LISTE DES OEUVRES

LIST OF WORKS

Dany du Pont

Finish
1988
techniques mixtes
mixed media
122 x 182 x 122 cm

Finish
1989
acrylique sur papier
acrylic on paper
122 x 182 cm
Eat
1989
acrylique sur papier
acrylic on paper
150 x 122 cm

Darlene Kalynka

Ancient Key
1988
lithographie
lithograph, 2/10
76 x 56 cm
Ring Warriors
1988
lithographie
lithograph, 1/3
81,5 x 57 cm
Time Image
1988
lithographie
lithograph, 4/10
76 x 56 cm

Robert Lachance

Sans titre
1989
acrylique sur bois et métal
acrylic on wood and metal
122 x 132 cm
Sans titre
1989
acrylique sur bois
acrylic on wood
140 x 112
Sans titre
1989
acrylique sur bois et plastique
acrylic on wood and plastic
135 x 117 cm

Donald Lawrence

An Excerpt from Manet's Déjeuner sur l'herbe
1987
techniques mixtes et construction peinte
mixed media painted construction
210 x 360 x 60 cm
Panoramic Interiors
trptyque
1989
techniques mixtes et constructions photographiques
mixed media photographic constructions
22 x 14 x 16 cm (3)

Jim Logan

Mr Powwow Man
1989
acrylique sur toile
acrylic on canvas
107 x 91 cm
A Distinct Society Too
1989
acrylique sur toile avec suède et plumes
acrylic on canvas with suede and feathers
40,5 x 30,5 cm
A Metis Intrigue
1989
acrylique sur toile
acrylic on canvas
61 x 50,5 cm

Josée Pellerin

Rituels de l'été
1989
acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
100 x 65 cm
Au-niveau-de
1989
acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
65 x 100 cm
Sans titre
1989
acrylique, pastel à l'huile sur papier
acrylic, oil pastel on paper
100 x 65 cm

Suzanne Roux

Anciens présents #3
1988-89
techniques mixtes sur aluminium et sur ardoise
mixed media on aluminium and slate
142 x 326 cm

Temps

À la recherche du centre
1989
techniques mixtes
mixed media
46 m²

Bernie Vander Wal

Bird in a Cage
1989
huile sur toile
oil on canvas
150 x 198 cm
Red Landscape
1989
huile sur toile
oil on canvas
30,5 x 45,5 cm

Harvey Volaine

Untitled
1989
acrylique sur toile
acrylic on canvas
235 x 126 cm
Woman and Child
1988
techniques mixtes sur papier
mixed media on paper
19 x 19 cm

Centre d'exposition du Vieux Palais

Kamloops Art Gallery

Textes:

Andrée Matte, conservatrice

Photographie des oeuvres:

Lucien Lisabelle

(Dany du Pont, Robert Lachance, Josée Pellerin, Temps)

Guy L'heureux

(Suzanne Roux)

Photographie des artistes:

Lucien Lisabelle

(Dany du Pont, Robert Lachance, Josée Pellerin)

Guy Dufaux

(Temps)

Jean-François Leblanc

(Suzanne Roux)

Traduction:

Robin Hutchison

Textes:

Lynn Beavis, conservatrice

Photographie des oeuvres:

Mike Rimmer

Photographie des artistes:

Jann L.M. Bailey

(Darlene Kalynka, Donald Lawrence)

Lynn Beavis

(Bernie Vander Wal, Jim Logan)

Traduction:

Dominic Hardy

Conception graphique:

Huguette Dunnigan

Typographie:

Atelier Publi-Compo inc.

Impression:

Lithographie André Lachance inc.

ISBN 2-9801055-3-8

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec - 1er trimestre 1990

Bibliothèque nationale du Canada - 1er trimestre 1990

Le Centre d'exposition du Vieux Palais est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec, la Ville de Saint-Jérôme et bénéficie d'une aide financière spéciale du ministère des Affaires culturelles du Québec pour la réalisation du catalogue.



Centre d'exposition du Vieux Palais